
Lecture – Le cinéma d'avant-garde : quelles avant-gardes, pour quel cinéma ?

Reading – Avant-garde Cinema: Which Avant-gardes, for Which Cinema?

Lektüre – Das Avantgarde-Kino: welche Avantgarden für welches Kino?

Lettura – Il cinema d'avanguardia: quali avanguardie, per quale cinema?

Lectura – El cine de avant-garde: ¿cuáles avant-gardes, para qué cine?

François Bovier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/16185>

DOI : 10.4000/perspective.16185

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2019

Pagination : 269-280

ISBN : 978-2-917902-50-9

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

François Bovier, « Lecture – Le cinéma d'avant-garde : quelles avant-gardes, pour quel cinéma ? », *Perspective* [En ligne], 2 | 2019, mis en ligne le 30 juin 2020, consulté le 25 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/16185> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.16185>

Lecture – Le cinéma d'avant-garde : quelles avant-gardes, pour quel cinéma ?

François Bovier

– DE HAAS, 2018 : Patrick de Haas, *Cinéma absolu : avant-Garde 1920-1930*, Paris, Mettray éditions, 2018.

– ALBERA, 2019 : François Albera, *Le Cinéma au défi des arts*, Crisnée, Yellow Now (coll. « Côté cinéma / Morceaux choisis »), 2019.

Deux ouvrages récents portent sur les relations entre le cinéma et les arts plastiques, relançant au sein de l'espace éditorial francophone la définition des avant-gardes historiques et, de manière plus ou moins implicite, leurs répercussions sur les pratiques contemporaines. D'emblée, il faut relever que ces deux livres empruntent des perspectives diamétralement opposées, tant au niveau de leur format que de leur approche.

L'ouvrage de Patrick de Haas, *Cinéma absolu : Avant-garde 1920-1930*, constitue une somme esthétique, qui propose un panorama exhaustif et érudit du champ du cinéma d'avant-garde. Son objet est clairement délimité : les années 1920-1930, et sa méthodologie s'apparente, pour une large part, à une analyse de la logique et de la structure des œuvres – certes, l'auteur les réinscrit dans leur contexte socio-historique, en s'appuyant sur des sources multiples et variées, mais il les envisage avant tout dans leur autonomie formelle. Je l'ai dit, il s'agit d'une « somme » (811 pages, richement illustrées, le plus souvent par une série de photogrammes successifs, manifestant une attention accrue à la matérialité de l'objet « film ») : l'approche est encyclopédique, l'ambition consistant à arpenter rigoureusement le champ du cinéma d'avant-garde dans son intégralité, sans laisser le moindre objet hors de la nasse de son analyse. Ce remarquable *opus* a connu une première publication en 1985 auprès de la maison d'édition de Marc Dachy, Transédition : *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années 1920*¹. Comme le signifient le glissement sémantique du titre et la refonte du sous-titre intervenus entre les deux éditions, l'auteur élargit dans la seconde le corpus et les pratiques analysées : le passage de la peinture au cinéma – ou, pour le dire plus précisément, la résolution *mécanique* de questions d'abord posées dans le contexte des arts plastiques, à savoir la représentation du mouvement, par le biais de l'appareil filmique, à travers la décomposition des phases du mouvement au moment de la prise de vues et leur reconstitution synthétique lors



1. László Moholy-Nagy, *Light Space Modulator* [*Modulateur espace-lumière*], ou *Lichtrequisit*, 1922-1930.

de la projection – ne représente plus qu’une étude de cas parmi d’autres. Entre 2010 et 2017, Patrick de Haas a repris, prolongé et affiné ses recherches, intégrant dans ses analyses des films négligés et des œuvres « mineures » (dans le sens d’une « histoire mineure » qui s’oppose à l’« histoire-panthéon » et qui, par là même, reconfigure ou redéfinit le champ d’investigation²), sans que l’on ne puisse pour autant repérer à la lecture de son ouvrage de rupture de style ou d’effet de saute sur le plan de l’argumentation.

L’ouvrage de Patrick de Haas est clairement articulé autour de plusieurs axes. Certains reposent sur des processus définitoires du dispositif cinématographique, c’est-à-dire le mouvement (de la chronophotographie aux courts-métrages de Fernand Léger et Marcel Duchamp, des rouleaux de peinture aux films abstraits de Viking Eggeling et Hans Richter, du *Modulateur espace-lumière* de László Moholy-Nagy (**fig. 1**) à sa reprise dans un film), la lumière et la machine (Léger à nouveau, mais aussi les films dits « impressionnistes » – Henri Chomette, Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein, Abel Gance, Marcel L’Herbier, etc.). D’autres ont trait aux prises de position de cinéastes et d’artistes, affirmant leur mauvais goût et investissant le cinéma comme un anti-art ; en quête d’une langue universelle et visuelle (tant au niveau du cadre : la photogénie, que du rythme : le montage) ou d’un modèle musicaliste qui s’avère constituer un mythe expressif prégnant dans les années 1920 ; ou encore visant au dérèglement des sens (ivresse, vitesse, kinesthésie). Dans une dernière partie, frayant diverses « ouvertures » possibles, l’auteur propose une généalogie

du cinéma élargi, à partir d’un article qu’il a déjà publié en 1997³.

À la différence du caractère « magistral » de l’étude de Patrick de Haas, qui se présente comme un ensemble articulé (ce qui ne signifie pas un tout unifié), le livre de François Albera se caractérise par sa dimension fragmentaire, procédant par juxtaposition de pensées, par intuitions, chocs associatifs, bref par « collage » et par « montage » – modes d’écriture que préconisait par ailleurs Walter Benjamin⁴. Il s’agit d’un recueil d’essais préalablement publiés et retravaillés pour cet ouvrage, à l’invitation de Dominique Païni qui dirige la collection « Côté cinéma / Morceaux choisis ». Certains essais sont parus dans des revues spécialisées : 1895, revue d’histoire du cinéma (en 2009, sur une exposition de Max Ernst au musée d’Orsay ; en 2010, sur le peintre et graveur Félix Valotton ;

en 2015, sur le musée imaginaire d'André Malraux et la revue *Skira* ; en 2016, sur *Les Bâtisseurs* de Jean Epstein ; et la même année, sur *Francofonia* d'Alexandre Sokourov⁵), *Cinémathèque* (en 1995, sur Kasimir Malévitch et le cinéma ; en 2000, sur la correspondance de Léger⁶), *Artpress* (en 2000, sur la non-rencontre entre Yves Klein et Jean-Luc Godard ; en 2004, sur les écrits sur l'art de Malraux⁷), et *Décadrages, cinéma à travers champs* (en 2004, sur *Une visite au Louvre* de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet⁸). D'autres sont parus dans des catalogues d'exposition (en 1991, sur la vitesse et le cinéma, à l'invitation de Paul Virilio ; en 1997, sur le cinématisme de Bruce Nauman dans le catalogue édité par Christine van Assch ; en 2006, sur Léger et le cinéma dans un ouvrage dirigé par Sylvie Forestier et Agnieszka Morawinska ; la même année, sur Yves Klein et le cinéma dans la monographie supervisée par Camille Morineau ; en 2009, sur la revue *Labyrinthe* dans le catalogue dirigé par Stefan Zweifel ; en 2011, sur les films amateurs d'Edward Munch dans la publication coordonnée par Clément Chéroux et Angela Lampe⁹). D'autres encore sont parus dans des actes de colloque (en 2001, sur Robert Delaunay lors du colloque d'Udine publié par Leonardo Quaresima et Laura Vichi¹⁰), ou des ouvrages collectifs (en 1990, sur le cinéaste soviétique Vladimir Nielsen dans un ouvrage publié par Raymond Bellour et Louis Marin ; en 1998, sur Epstein dans le volume dirigé par Jacques Aumont¹¹). Lorsque les sujets se chevauchent d'une publication à l'autre, les articles sont refondus : c'est le cas du texte introductif qui reprend un article paru dans *Cinema & Cie* en 2001 et une étude parue dans *Perspective* en 2006¹², tous deux traitant des interactions entre cinéma et arts plastiques (le premier article portant principalement sur les pratiques artistiques, le second sur des questions historiographiques). Le modèle est celui des miscellanées ou des mélanges, l'auteur ne cherchant pas à homogénéiser les différences entre chapitres, ni à effacer leur autonomie. Ceux-ci sont toutefois structurés suivant un axe en partie chronologique : en premier lieu, les avant-gardes historiques, du point de vue du cinéma ou des arts plastiques (constituant la première partie de l'ouvrage, intitulée « déjà/jadis ») ; en second lieu, les pratiques contemporaines ou plus largement la confrontation entre films et arts visuels (la seconde partie, intitulée « croisements »). Le livre, comme son titre l'indique : *Le cinéma au défi des arts*, repose sur une série de confrontations, à travers champs, les interactions allant dans les deux sens. Les relations ne se réduisent pas à un processus d'annexion : le cinéma absorbant les arts plastiques, ou à l'inverse les artistes visuels s'appropriant le film ; la position d'antériorité de l'un (les arts plastiques) n'implique pas de prévalence par rapport à l'autre (le cinéma, art *mécanique*).

Il serait pertinent d'exposer plus précisément les différences de traitement des mêmes films par les deux auteurs et les conclusions auxquelles ils aboutissent. Le film *Impatience* de Charles Dekeukeleire (1928) en constitue un exemple probant : cette œuvre remarquable, reposant sur le montage disjoint de différents motifs qui fusionnent « imaginairement » dans l'esprit du spectateur (une moto, les détails de la machine, un paysage de montagne confinant à l'abstraction, le visage de la conductrice casquée, son corps dévêtu), n'a guère fait l'objet de commentaires après ses premières diffusions dans le cercle des ciné-clubs¹³.

Patrick de Haas, renvoyant au générique du film qui identifie quatre « personnages » : « la femme, la moto, la montagne, les blocs abstraits » (**fig. 2**), considère que ce film, avec *Anémic Cinéma* de Duchamp (1925), inaugure « les procédures de sériation au cinéma¹⁴ ». Comme il le précise,

leur métrique n'a plus pour fondement une fantaisie visuelle ou la volonté d'opérer un simple démarquage par rapport à la vitesse usuelle (usage du ralenti ou de l'accélééré) : la sélection et la sériation des éléments permettent de prédéterminer la durée des plans qui sera semblable pour la totalité du film. Il ne s'agit donc plus d'un "collage" de scènes

et de temporalités diversifiées, fonctionnant sur un mode additif, mais d'une règle que programme le cinéaste dès la conception du film, et qui structure toute sa découpe sur le mode de la division¹⁵.

Patrick de Haas montre avec précision que ces deux films, de par leurs procédés, occupent une place à part dans le cinéma d'avant-garde. Et il en vient, un peu rapidement (il pourrait être soupçonné de téléologie), à les identifier au « cinéma structurel » des années 1960-1970, de par leur imposition univoque et systématique d'une structure (que nous pourrions qualifier d'« arbitraire »).

François Albera affirme également que ce film trouve « des prolongements dans les travaux contemporains de cinéastes expérimentaux comme Werner Nekes ou Michael Snow¹⁶ » – encore que le terme de « prolongement » mette à distance cette filiation. Il relève par ailleurs également les « quatre personnages » du générique, mais ce qui l'intéresse avant tout, c'est la production artificielle d'effets de vitesse :

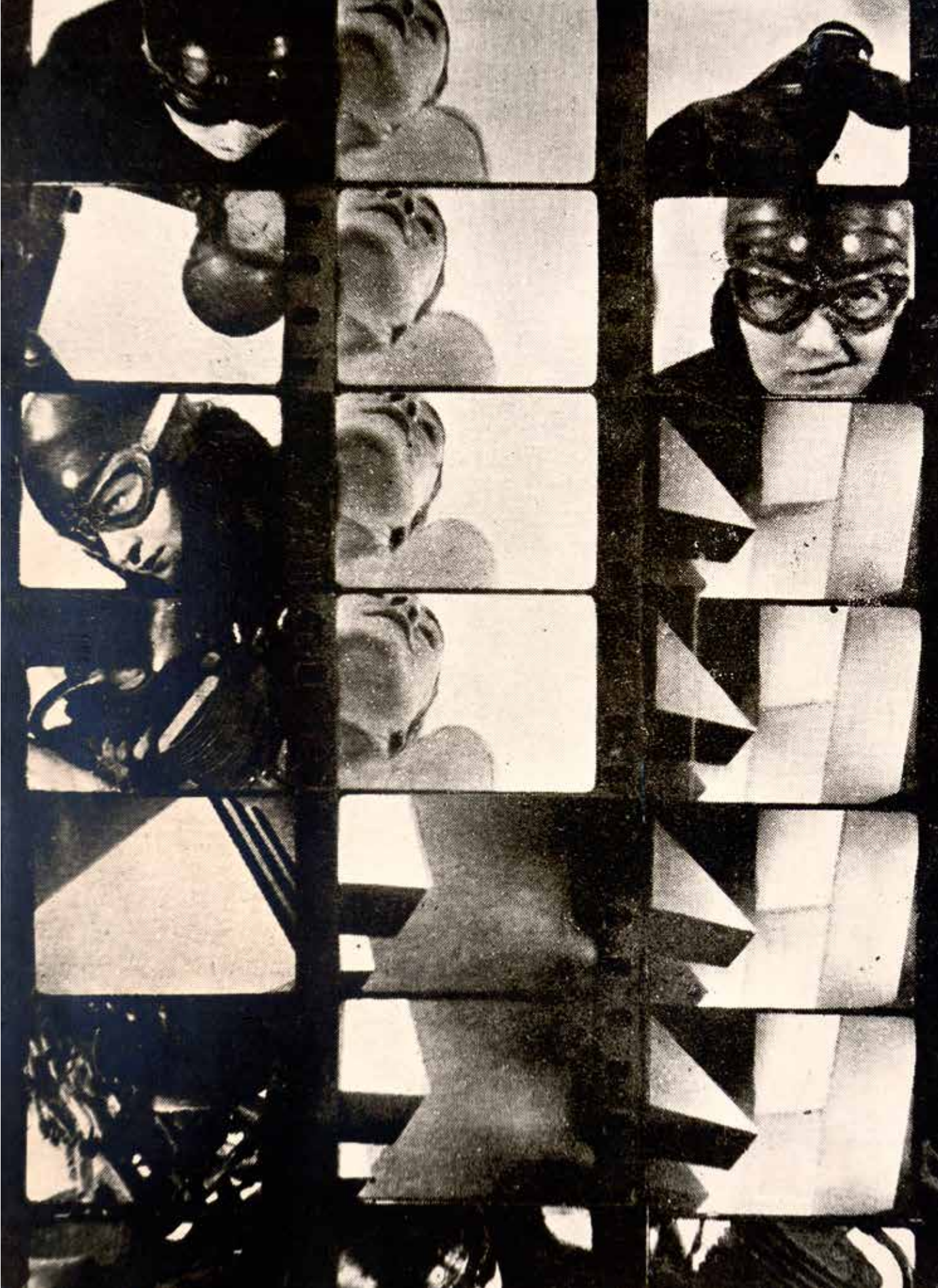
Le "tout" du film c'est [...] un assemblage de fragments autonomes [...] c'est le mouvement qui n'est pas filmé, "enregistré" par l'appareil – c'est-à-dire décomposé et recomposé selon le mécanisme de base du cinématographe –, mais *produit* dans le rapport de ces éléments entre eux. [...] C'est donc paradoxalement la répétition, l'immobilité, le surplace, qui est ici au fondement de l'effet sémantique de vitesse, pur concept et non représentation analogique¹⁷.

L'enjeu se noue ici autour du « pur concept », c'est-à-dire autour de la construction sémantique de la vitesse, et non plus de la « sériation » et de l'autonomie des fragments. Certes, nous l'avons dit, il faut distinguer l'investigation systématique de jeux de formes au sein des films d'avant-garde (de Haas) de remarques plus circonscrites (Albera) qui visent ici à distinguer la « vitesse du cinéma », ou la construction machinique d'effets kinesthésiques, de la simple représentation de la « vitesse au cinéma », réduite à une thématique.

Affirmons-le sans détours : il n'y a pas de définition unifiée des avant-gardes historiques ; de surcroît, cette notion est peu théorisée dans le contexte du cinéma¹⁸. Schématiquement, nous pouvons distinguer deux paradigmes dans la définition des avant-gardes historiques : la sociologie de l'art ou la théorie critique, à l'instar de l'étude pionnière de Peter Bürger, *Theorie der avantgarde*¹⁹, et les perspectives formelles et esthétiques que nous pouvons faire remonter aux essais de Clement Greenberg²⁰ dans les années 1940. Les auteurs ne s'y reconnaîtront peut-être pas²¹, mais un tel partage nous semble ici mis en jeu. François Albera, dans son ouvrage *L'avant-garde au cinéma*, définit les pratiques d'avant-garde comme un geste de dissolution de l'art dans le champ socio-politique, en vue de le transformer : selon cette perspective, les cinéastes d'avant-garde récusent le « devenir-art » des films, déclarant leur préférence pour « la "brutalité" du cinéma ordinaire²² ». Ici, c'est le lien à la culture de masse qui est affirmé : le cinéma est perçu comme un appareil d'enregistrement mécanique de faits réels, qui évince les notions de style et de psychologie ; il condense les caractéristiques de l'anti-art (« mécanique, reproduction, duplication, collectif, destinataire de masse, etc²³. »). Cette définition permet de dissocier nettement « cinéma d'avant-garde » et « films modernistes » : le cinéma « impressionniste » répond à une volonté de hisser le cinéma au rang d'un art (« septième art » ou « dixième muse ») ; les « anti-films » réalisés par des artistes, en revanche, enrayment ce processus de canonisation du cinéma – non seulement ils déconstruisent les constituants matériels du cinéma, mais encore ils destituent les instances de légitimation culturelle.

Patrick de Haas se distancie explicitement de cette définition :

2. Charles Dekeukeleire, photogrammes du film *Impatience*, 1928, Belgique, noir et blanc, 36', Bruxelles, Cinémathèque Royale – Koninklijk Filmarchief.



Nous nous séparons donc sur ce point de l'analyse de François Albera (*L'Avant-garde au cinéma*) qui, si elle souligne avec raison l'articulation entre art et politique dans la notion d'avant-garde, la limite (injustement selon nous) à un "positionnement", à une contestation consciente et collective de l'institution et à un refus de la hiérarchisation entre l'art d'élite et le cinéma de masse. Si ces dimensions (qui selon Albera démarquent "avant-garde" et "modernité") peuvent effectivement être présentes, elles ne sont pas les seules, et on serait bien en peine de trouver ne serait-ce qu'un seul film qui, dans les années vingt, satisfasse à ces seuls critères. Les films convoqués par Albera (*Le Retour à la raison*, *Entr'acte*, *Le Ballet mécanique*) ne répondent que très approximativement aux arguments qu'il voudrait les voir servir. [...] en toute rigueur il conduirait à conclure qu'il n'y a jamais eu d'avant-garde cinématographique dans les années vingt²⁴...

Cette différence de vues pourrait être imputée à une résistance face à la négation de la dimension formelle des films : serait d'avant-garde ce qui contrevient à la légitimité culturelle des films, pour lui opposer le bas, le mauvais goût, le spectaculaire, le choc, l'attraction (ce dont convient de Haas qui consacre plusieurs entrées à ces questions²⁵) ; seraient par conséquent exclues de cette dynamique les œuvres qui développent des formes singulières, qui explorent la spécificité du support filmique et inventent des procédés de composition « savants ». Pour notre part, nous soutiendrions volontiers que les artistes et cinéastes d'avant-garde mettent bien en jeu une dimension négative et un appel au dépassement de l'art, sans que leurs œuvres n'excluent pour autant l'expérimentation sur les formes et les procédés de composition. En ce sens, il faudrait distinguer l'intention de l'artiste ou du cinéaste du travail de mise en forme du film, dont la symbolique indéterminée ne se laisse pas réduire à l'accomplissement d'un programme (ou alors on est amené, comme Bürger, à rejeter l'ensemble des néo-avant-gardes comme une démission face au projet social et politique de l'art avancé). Mais laissons ces différends en suspens, irrésolus, pour s'arrêter sur les apports indéniables de ces deux publications.

Patrick de Haas inscrit la relation entre peinture et cinéma, au cœur de son propos, au sein de « nombreuses passerelles qui s'établissent entre les différents arts dans les années vingt²⁶ » : « Poésie-Cinéma » (collaboration d'écrivains à des films et à des scénarios, production de poèmes cinématographiques ou de drames cinématographiques) ; « Peinture-Théâtre » ; « Peinture-Architecture » ; « Sculpture-Architecture » ; « Poésie-Peinture ». Observateur attentif de ces interactions entre *médias*, il n'en fait pas moins d'emblée porter l'accent sur l'invention formelle des œuvres – ou ce qu'il appelle « l'expérimentation » –, qui ne se réduit pas à un style ; au contraire, l'œuvre doit manifester une dimension « subversive », « révolutionnaire » :

La force d'ébranlement des œuvres dites d'"avant-garde" vient de ce qu'elles doivent, en même temps qu'elles jouent "un coup", créer la place improbable qui lui permette d'être joué : *coup de force*, donc. Effraction risquée, surgissement inattendu, événement violent : jubilation certaine de ces artistes qui dessinent l'histoire, au lieu de simplement s'y inscrire [...] Adorno est de ceux qui ont le mieux compris que seul un art libre dans son développement formel peut prétendre agir pour un bouleversement plus général et que la revendication d'autonomie de la part des artistes ne peut aucunement être réduite et assimilée à un retrait altier derrière les frontières conservatrices de "l'art pour l'art" [...]. Si l'artiste peut faire œuvre politique, c'est donc moins par sa soumission à des fins "sociales" que par l'expérience du dissensus que son œuvre peut manifester²⁷.

Le cinéma d'avant-garde n'est pas envisagé comme une fin en soi par Patrick de Haas, ou du moins pas uniquement ; le plus souvent, c'est le lieu de résolution d'une interrogation qui s'origine ailleurs – et qui se caractérise par son ouverture :

[Le] *modulateur lumière-espace* [de Moholy-Nagy, comprenant 70 ampoules et 5 projecteurs de couleurs différentes] constitue vraisemblablement la première expérience de sculpture

cinétique dont les mouvements sont aussi complexes. Cette construction ne s'inscrit donc pas seulement [...] dans l'histoire de l'art cinétique, mais aussi dans celle des projections lumineuses. La machine de Moholy-Nagy semble jouer le même rôle de médiation entre peinture et cinéma que les "rouleaux" [de peinture] d'Eggeling et Richter ou les *Rotatives (optiques de précision)* de Duchamp. Les artistes, en explorant la question du mouvement, vont être conduits sans volonté initiale délibérée au cinéma. Moholy-Nagy a toujours reproché à la peinture d'être statique : le cinéma semblait donc lui offrir une solution²⁸.

Patrick de Haas sait aussi se montrer extrêmement précis et érudit dans ses lectures détaillées de films. Il a ainsi pu révéler un étonnant jeu de mot encrypté sous le texte filmique d'*Entr'acte* (1924), René Clair faisant allusion à l'une des signatures du tableau de Francis Picabia, *L'Œil cacodylate* (1921) : « Pis qu'habill arrose Sélavy » (Picabia arrose Sélavy : Picabia balaie, à l'aide d'un tuyau d'arrosage, Man Ray et Duchamp, alias Rose Sélavy, jouant aux échecs)²⁹. De même, il se révèle être un lecteur perspicace de Duchamp et de sa relation au cinéma. D'une part, il rapporte les effets de relief et de profondeur, ou « l'effet de tire-bouchon » des spirales alternant avec les disques en rotation qui comportent des jeux de mots et ouvrent à un espace conceptuel, au centre d'*Anémic Cinéma* à d'autres œuvres de Duchamp (non seulement la *Rotative Demi-Sphère* de 1924 et les *Rotoreliefs* de l'année suivante, mais aussi *Tu m'* [1918] et le *Grand verre* [1915-1923])³⁰. D'autre part, il relie les spirales à un projet plus vaste de Duchamp : à savoir « une spéculation générale sur les dimensions qui n'envisage la troisième dimension que comme la *projection* d'un monde quadridimensionnel qui [...] est aussi une projection³¹ ». En se référant aux notes de Duchamp, il précise que l'effet recherché est celui du « mal de mer » ou de « l'ascenseur qui part » : « Tout se passe donc comme si [...] ce n'était pas seulement l'œil que Duchamp voulait atteindre, mais le corps à travers lui³². »

L'une des propositions fortes de François Albera consiste à ne pas s'en tenir à l'objet film, mais à l'élargir à un « modèle cinématographique » à l'œuvre dans la peinture, l'installation, ou encore l'action – prolongeant ainsi le geste d'Eisenstein qui décèle du montage à l'état pur dans différentes formes artistiques *hors du cinéma* – la poésie, la danse, la peinture, le théâtre, la musique, l'architecture, mais aussi l'écriture hiéroglyphique –, et que lui-même nomme le *cinématisme*. Dans son article sur Robert Delaunay, François Albera s'interroge sur l'influence de la fréquentation des cinémas sur les œuvres du peintre, réputé n'entretenir aucun lien avec le cinéma (sinon comme décorateur d'un film de L'Herbier et d'un autre de René Le Somptier). Il met ainsi en évidence la présence d'un « regard *mobile* mettant fin à la perspective qui assujettit le regard à un point de vue unique³³ », et qu'il rattache à la perspective aérienne dans la photographie, impulsant un phénomène de « détachement du lien terrestre ». En effet, les peintures de Delaunay manifestent un intérêt particulier pour « des objets qui sont à la fois des signes de la modernité et des lieux de nouveaux points de vue : tour Eiffel, Grande Roue, Aéroplane, Dirigeable³⁴ ».

La discontinuité de l'objet représenté – sa fragmentation – répond moins à ce qu'on appelle souvent une vision "kaléidoscopique" [...] qu'elle ne développe une série de points de vue juxtaposés. Delaunay cherche dans la *successivité* de moments synthétisés dans un continuum un effet de mobilité du sujet percevant le mouvement. [...] Il travaille en quelque sorte le modèle-cinéma en peinture³⁵.

Sa peinture s'éclaire ici sous un jour renouvelé, même si le cinéma ne constitue qu'un « moment » dans le parcours de Delaunay, celui-ci redirigeant par la suite son intérêt sur la couleur et l'élaboration d'effets de « contrastes simultanés » (par exemple dans *Les fenêtres*, en 1912-1913). Car, comme le montre bien François Albera, la mobilité « doit être *produite* par l'appareil psychique du spectateur dont le regard, face à un



3a-d. Bruce Nauman, *Fall, Prtfalls and Sleights of Hand*, 1993, vue de l'installation [a] et captures de la video [b, c et d], Wolfsburg, Kunstmuseum, inv. 1994/15.

type de dispositif coloré (les contrastes), ne trouve pas de repos, reste continûment en présence d'un mouvement qui répond aux mécanismes mêmes de perception et d'intellection visuelles³⁶ » (des images successives s'imprimant sur l'œil du spectateur et se combinant au gré de la persistance rétinienne).

François Albera aborde suivant une perspective comparable l'œuvre de Bruce Nauman, ne limitant pas l'analyse aux films et aux vidéos de l'artiste : le cinéma est ainsi saisi « au niveau de ses procédés, ses figures, ses principes constructifs, ses effets, son concept », autrement dit « en tant que *modèle* adopté dans un autre champ au niveau de ses procédés structuraux³⁷ ». L'avantage d'une telle approche est de déceler dans l'œuvre de Nauman, en particulier dans ses néons, ses photographies et ses installations (**fig. 3a-d**), des « processus de décomposition-recomposition » mécanique du mouvement, procédant par « superposition de deux immobilités se succédant dans le temps³⁸ ».

Dans *Falls, Prtfalls and Sleights of Hand* on retrouve le caractère primaire d'actes simples, de base, que le filmage et la projection en boucle ramènent aux sujets circulaires du zootrope (marcher, courir, sauter, etc.) en les arrachant au défilement par le ralenti, et à la maîtrise graphique par la « mauvaise » définition de l'image électronique agrandie, distendue. [...] Contrairement aux séquences du zootrope ou des jouets optiques, contrairement aux bandes burlesques, la mécanique humaine est ici ralentie, « détraquée », le moteur humain est tiré du côté de la fatigue, la déflation, à l'encontre de la « saine » et « joyeuse » mécanisation qui intéressait Siegfried Gideon³⁹...

Cette lecture n'est possible qu'en repartant des analogies et différences entre certaines installations de Nauman et le dispositif mécanique du cinéma ou des jouets optiques dont celui-ci procède : la *cinématique* et la *temporalité* de Nauman répondent à une logique



de l'étalement, de la dissolution, et non du choc, de l'intervalle, déplaçant l'articulation discursive du côté du spectateur qui comble les blancs.

On comprend alors la raison des récurrences de chutes, disparitions, flottements, glissements : autant de figures de déstabilisation du sujet percevant, autant de démembrements que le spectateur partage à partir de ses propres tropismes : il sait le rôle de la pesanteur, de l'équilibre et son séjour dans un dispositif de Nauman, parce que le plus souvent ralenti, répétitif et réversible sollicite à la fois sa complaisance à la régression foetale et sa capacité à en sortir (les corridors vidéo paradoxaux – où l'on s'éloigne de son image en s'approchant du moniteur – participent de la même démarche)⁴⁰.

C'est au gré de telles analogies qu'il devient possible de reconstruire la chaîne qui relie mécanisme discontinu du cinéma (mis par exemple en jeu à travers le pendu bandant / débandant du néon *Hanged Man*, en 1985), mouvement, gestuelle et chute des corps (de la chronophotographie à la danse contemporaine en passant par le cinéma burlesque, par exemple dans la photographie *Failing to Levitate in the Studio*, en 1966, inscrivant par surimpression simultanément l'état couché et assis du corps) et réflexion sur le point de vue (fragmentation des prises de vues, diffraction des échelles de plans, perspectives qui se contredisent au centre de *Fall, Pratfalls and Sleights of Hand*, en 1993).

La place accordée au cinéma dans l'un et l'autre ouvrages diverge. Patrick de Haas se donne pour objets d'analyse des films, dont il s'agit de décrire la structure et les effets induits sur le spectateur. Lorsqu'il appréhende le cinéma élargi (qui a pu littéralement être défini comme un « cinéma par d'autres moyens⁴¹ »), c'est toujours en lien étroit avec le modèle cinématographique, l'élargissement ne signifiant pas une sortie du champ du film. François Albera, attentif tant aux effets du cinéma sur les arts plastiques qu'aux répercussions de l'art contemporain sur les films (pour paraphraser le titre de son recueil : le cinéma *défie* les arts mais doit aussi relever leur *défi*, quel que soit le risque encouru), se situe d'emblée dans la perspective plus large du *cinématisme*.

François Bovier

Maître d'enseignement et de recherche à l'université de Lausanne et chargé de recherche à l'École cantonale d'art de Lausanne, François Bovier est historien du cinéma, programmateur et curateur indépendant. Auteur de *H. D. et le groupe Pool : des avant-gardes littéraires au cinéma "visionnaire"* (L'Âge d'Homme, 2009) et cofondateur de la revue *Décadrages*, il a dirigé différents ouvrages ou dossiers de revue portant sur les films d'artistes, le cinéma militant, l'art vidéo, ou encore la performance.

NOTES

1. Patrick de Haas, *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années 1920*, Paris, Transédition, 1985. Ce livre, écrit entre 1980 et 1985, constitue aujourd'hui encore l'un des principaux ouvrages de référence sur le cinéma des avant-gardes historiques, du moins dans l'espace éditorial francophone. Une réédition s'avérerait nécessaire, le livre étant épuisé depuis longtemps.
2. Sur ce point, voir Branden W. Joseph, *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage*, New York, Zone Books, 2008. Branden Joseph réécrit l'histoire du minimalisme à partir des archives privées de Tony Conrad, relativisant l'*ethos* élémentariste de ce courant qui se signifierait par une propension à réduire les structures de l'œuvre et à épurer les formes, en empruntant la structure de la grille et le procédé de la répétition.
3. Patrick de Haas, « Entre projectile et projet : aspects de la projection dans les années vingt », dans Dominique Païni (dir.), *Projections, les transports de l'image*, Paris, Hazan / Le Fresnoy / AFAA, 1997, p. 96-126.
4. Par exemple, dans le *Livre des passages* : « Méthode de ce travail [le *Livre des passages*] : le montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer. » Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, Jean Lacoste (trad. fra.), Paris, Cerf, 1989, p. 476.
5. François Albera, « Exposition au musée d'Orsay. Une semaine de bonté de Max Ernst : 'La robe déchirée du réel...' », dans *1895*, n° 58, octobre 2009, p. 128-137 ; « Félix Vallotton. Cinématique de la gravure », dans *1895*, n° 62, 2010, p. 166-169 ; « La 'maquette farfelue' du Musée imaginaire et le journal *Labyrinthe* », dans *1895*, n° 76, 2015, p. 159-169 ; « Epstein anti fasciste : *Les Bâtisseurs* », dans *1895*, n° 78, 2016, p. XX ; « *Francofonia* d'Alexandre Sokourov », *1895*, n° 79, 2016, p. 213-216.
6. François Albera, « Malévitch et le cinéma : le chaînon manquant », dans *Cinémathèque*, n° 8, 1995, p. 62-70 ; « Léger en correspondances : Epstein-Eisenstein-Epstein », dans *Cinémathèque*, n° 18, 2000, p. 39-60.
7. François Albera, « Yves Klein et Jean-Luc Godard rue Campagne Première : chutes et envois », dans *Art Press*, n° 266, 2000, p. 37-42 ; « Que faire des écrits sur l'art de Malraux ? », dans *Art Press*, n° 307, décembre 2004, p. 50-51.
8. François Albera, « Une visite au Louvre de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet : 'un abîme où l'œil s'enfoncé...' », dans *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, n° 3, 2004, p. 74-84.
9. François Albera, « Vitesse et cinéma », dans Paul Virilio (dir.), *La Vitesse*, Paris, Flammarion / Fondation Cartier, 1991 ; « Nauman cinématique », dans Christine van Assche (dir.), *Bruce Nauman : image-texte, 1966-1996*, cat. exp. (Wolfsburg, Kunstmuseum ; Paris, Centre Georges Pompidou, MNAM-CCI ; Londres, Hayward Gallery ; Helsinki, Taiteen Museo, 1997-1999), Jean-Charles Masséra (trad. fra.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1997 ; « Léger i kino », dans Sylvie Forestier et Agnieszka Morawinska (dir.), *Fernand Léger od malaria do architektury*, Varsovie, 2006 ; « Yves Klein vu par le cinéma », dans Camille Morineau (dir.), *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*, cat. exp. (Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou ; Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2006-2007), Paris, Centre Pompidou, 2006 ; « *Labyrinthe* et le cinéma », dans Stefan Zweifel (dir.), *Giacometti, Balthus, Skira. Les années Labyrinthe, 1944-1946*, cat. exp. (Genève, musée Rath, 2009), Genève, Musées d'art et d'histoire de Genève, 2009 ; « Munch cinéaste. L'amateur récalcitrant », dans Clément Chéroux et Angela Lampe (dir.), *Edvard Munch, l'œil moderne*, cat. exp. (Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou ; Francfort, Schirn Kunsthalle ; Londres, Tate Modern, 2011-2012), Paris, Centre Pompidou, 2011.
10. François Albera, « Modalités de la vision moderne dans les arts et au cinéma avant 1914 : des 'papiers collés' à Robert Delaunay », dans Leonorda Quaresima et Laura Vichi (dir.), *La decima musa. Il cinema et le altri arti*, Udine, Forum, 2001.
11. François Albera, « Le retour à la peinture de Vladimir Nielsen », dans Raymond Bellour et Louis Marin (dir.), *Cinéma et peinture. Approches*, Paris, PUF, 1990 ; « Sociologie d'Epstein : de Pathé-Consortium à Albatros », dans Jacques Aumont (dir.), *Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, actes des conférences (Collège d'histoire de l'art cinématographique, Paris, Cinémathèque française, 1997), Paris, Cinémathèque française, 1998.
12. François Albera, « Cinéma et arts plastiques », dans *Cinéma & Cie. International Film Studies Journal*, n° 1, 2001 ; « Études cinématographiques et histoire de l'art », dans *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 3, 2006, p. 433-460 [en ligne, DOI : 10.4000/perspective.4257].
13. Voir par exemple Carl Vincent, « The Independent Cinema in Belgium », dans *Close Up*, vol. 5, n° 4, octobre 1929, p. 264-271.
14. DE HAAS, 2018, p. 493.
15. *Ibidem*, p. 496.
16. ALBERA, 2019, p. 69-70.
17. *Ibidem*, p. 70-71.
18. Voir à cet égard la tentative de synthèse de Malte Hagener (*Moving Forward, Looking Back: The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007) qui s'attache essentiellement aux modalités de circulation des films d'avant-garde dans l'entre-deux-guerres.

19. Voir Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Michael Shaw (trad. angl.), Jochen Schulte-Sasse (intro.), Manchester / Minneapolis, Manchester University Press / University of Minnesota Press, 1984 [éd. orig. : *Theorie der Avantgarde*, Francfort, Suhrkamp, 1974]. Il faut attendre quelque quarante ans pour la traduction française : *Théorie de l'avant-garde*, Jean-Pierre Cometti (trad. fra.), Mercuès, Questions théoriques, 2013. Olivier Quintyn en propose une bonne synthèse (tout en adhérant sans réserve à la critique burgerienne des néo-avant-gardes !) : *Valences de l'avant-garde. Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution*, Mercuès, Questions théoriques, 2015.
20. Voir Clement Greenberg, *Art et culture : Essais critiques*, Ann Hindry (trad. fra.), Paris, Macula, 1988 [éd. orig. : *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1961].
21. Patrick de Haas s'oppose au « point de vue du "modernisme", largement développé après la Seconde Guerre mondiale par le discours critique aux États-Unis – dans le sillage des textes tardifs de Clement Greenberg –, entendu comme une continuation aménagée de la problématique de "l'art pour l'art" » (DE HAAS, 2018, p. 64).
22. François Albera, *L'Avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 46. Dans le contexte du cinéma d'avant-garde, Albera distingue trois modèles : un « cinéma de spectateur » exaltant le hasard objectif et l'automatisme, tels celui des surréalistes qui prélèvent des scènes hors de leur contexte ; un « cinéma écrit », à savoir une « écriture sous influence du cinéma » constituant un nouveau genre littéraire ; et un « cinéma d'expérimentation matérielle », fragmentaire, aléatoire et hétérogène, qui n'est pas toujours destiné à la projection en salle, à savoir les « anti-films » de Léger, Duchamp, Man Ray, Clair-Picabia pour la France, d'Eggeling, Richter, Moholy-Nagy pour l'Allemagne (*ibidem*, p. 71-73).
23. *Ibidem*, p. 86.
24. DE HAAS, 2018, p. 64, n. 80.
25. Voir « Le cinéma contre l'art », « Eros contre l'art », « Le mauvais goût contre l'art », « Le document contre l'art » (DE HAAS, 2018, p. 213-224) ; « Western populaire et expérimentation visuelle », « Cinéma, anti-art ? », « La vie contre l'art », « De l'âne à l'automobile ou le refus du modèle théâtral » (*ibidem*, p. 233-246).
26. *Ibidem*, p. 23 et suiv.
27. *Ibidem*, p. 32, p. 50.
28. *Ibidem*, p. 156-157.
29. *Ibidem*, p. 549.
30. *Ibidem*, p. 111-121.
31. *Ibidem*, p. 418.
32. *Ibidem*, p. 582.
33. ALBERA, 2019, p. 57.
34. *Ibidem*, p. 58.
35. *Ibidem*, p. 59-60.
36. *Ibidem*, p. 61.
37. *Ibidem*, p. 189.
38. *Ibidem*, p. 188.
39. *Ibidem*, p. 193.
40. *Ibidem*, p. 195.
41. Voir Pavle Levi, *Cinema by Other Means*, New York, Oxford University Press, 2012. Pour une bonne synthèse des enjeux du cinéma élargi, voir Andrew S. Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2014.